



Nau Literária: crítica e teoria de literaturas • seer.ufrgs.br/NauLiteraria
ISSN 1981-4526 • PPG-LET-UFRGS • Porto Alegre • Vol. 07 N. 01 • jan/jun 2011

Seção Ensaio

Em torno da atual literatura africana de expressão portuguesa¹

Maria Lúcia Dal Farra^{*}

Circulo apenas ao redor de um eixo que me permite um pequeno passeio pela literatura africana de expressão portuguesa, cujo fito logo há de emergir. Deixo de fora, por isso mesmo, importantes escritores contemporâneos tais como os romancistas angolanos Luandino Vieira, Pepetela e José Eduardo Agualusa, o moçambicano Mia Couto, assim como outras figuras de igual proa nas letras africanas como, por exemplo, a poetisa angolana Alda Lara e a contista caboverdiana Orlanda Amarílis. Situo como umbigo deste texto um livro editado, tanto em Portugal quanto no Brasil (a publicação entre nós é de setembro de 2007), de um autor ainda muito jovem, nascido em 1977, em Angola: Ondjaki. Este escritor já obteve o Prêmio Camilo Castelo Branco e é autor de quase uma dezena de livros entre romance, novela, poesia, conto, literatura infantil e roteiro para cinema. Para o presente caso, trago seu livro de contos, intitulado *Os da minha rua*, e explico de imediato a razão por que o elegi como centro deste escrito.

Este título tem, a meu ver, além dos méritos próprios da sua escrita, a virtude (necessária para esta abordagem que pretendo levar a efeito aqui) de entretecer liames com outros autores da literatura africana de expressão portuguesa. De um lado, com um autor moçambicano, também contista, o Luís Bernardo Honwana, e, de outro, com uma autora angolana, a poetisa e contista e cronista e romancista Paula Tavares. Sobre tal tripé – Ondjaki, Honwana e Paula Tavares – anseio perambular pelas plagas desta cultura a ver se consigo esboçar algumas inquietações, uma vez que estes nomes agregam a si outros tantos, tecendo igual trama, como a construir o continente que podemos, por ora, apenas palmilhar e tatear com palavras.

Dentre os contos de *Os da minha rua*, desse jovem escritor angolano Ondjaki, destaco o penúltimo dos 22 ali publicados, o intitulado “Nós choramos pelo cão Tinhoso”², dedicado à

¹ Este texto é uma adaptação (um tanto rasteira, visto que conservo a tonalidade oral e o vazo da comunicação com o auditório) de uma palestra proferida na Universidade Estadual do Piauí, em agosto de 2009.

^{*} Poetisa, professora doutora de Literatura Portuguesa e pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa da Universidade Federal de Sergipe.

“Isaura” e ao moçambicano Luís Bernardo Honwana. A dedicatória esclarece um dado que já vem descerrado no próprio título do conto: em 1964, sob o título de *Nós matamos o cão Tinhoso*, o moçambicano Honwana publicara um volume de contos que tinha como foco o conto homônimo³. Nesta ocasião, tais nações da África ainda se encontravam sob o domínio imperial salazarista e, em virtude da repercussão da sua obra, também mercê da sua participação na FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique), Howana permanece três anos preso.

Este é, portanto, um dos lados da dedicatória de Ondjaki. O outro, é que o oferecimento também elucida outra apreensão, já agora do território ficcional, visto que o conto é oferecido à “Isaura”, ou seja, à personagem feminina da dita narrativa de Honwana. Emergindo da efabulação fictícia para a realidade, ela vem nos dizer a que vem. Repare-se, então, que o conto de Ondjaki é dedicado tanto à ficção, de onde nasce, quanto à História Africana encarnada na pessoa desse escritor-combatente, tornado, depois da libertação de Moçambique e do 25 de Abril, Presidente da Organização dos Jornalistas de Moçambique e, em 1982, Secretário de Estado da Cultura de Moçambique.

A teia de aproximações começa, então, a se embaralhar, pois que o livro de Honwana, por sua vez, tinha sido dedicado a um outro grande escritor de Moçambique, ao poeta José Craveirinha, seu descobridor e mestre. O mesmo que proclamara, em tempos de África colonial, que “de facto prender um poeta na sua pátria ninguém prende/ninguém prende um cidadão fabricante de vaticínios infalíveis”. No ano em que Honwana publica o seu volume, Craveirinha dava a prelo (em seu livro *Xigubo*⁴) um poema intitulado “Chamamento”. A obra é toda um grito de união, de incitação ao povo, de clamor comum, abrindo espaço (pela primeira vez), dentro da poesia moçambicana escrita, para a afirmação nacionalista de comunidade de território, contrária à desintegração espacial forçada pela política colonial portuguesa.

Nomeando, através das grandes agriculturas moçambicanas, os pontos cardeais do seu país assaltado – o sisal ao Norte, o chá ao Centro, o tabaco ao Oeste, e o algodão, espalhado por toda a zona (como a unir as latitudes e a acolchoar um mapa de identidade nacional) – o poema, concitando um levante, conclamava:

chamei-te
e como bêbado do futuro

² Incluso em *Os da minha rua*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007, pp.131-136.

³ Luís Bernardo Honwana. *Nós matamos o cão tinhoso*. São Paulo: Ática, 1980.

⁴ CRAVEIRINHA, José, *Xigubo*. 2 ed. Lisboa/Maputo: Edições 70 / Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1980

em plena rua da cidade ocupada
a minha voz rasgou o duro segredo dos muros de concreto
rebentou o ar sofisticado das urbes
invadiu as plantações de chá
correu em rajada os campos de sisal
encheu de lés-em-lés as terras do tabaco
e com a minha transpiração de sangue
tingiu de cor nova os algodoads sem fim.

Craveirinha, conhecido por sua sinceridade política sem disfarces, é o poeta mais significativo deste contexto moçambicano de então, e marca, nesses mesmos idos do imperialismo português, a sua identidade nacional nestes versos: “não sou luso-ultramarino/sou moçambicano”, simbólica ainda prenhe de um oco político que, no entanto, ele mesmo buscava preencher quando constata que

Vim de qualquer parte
de uma nação que ainda não existe
vim e estou aqui
(...)
Tenho no coração
gritos que não são meus somente
porque venho de um país que ainda não existe.⁵

Mas enquanto Craveirinha incita em altos versos o seu povo para a compreensão de uma consciência nacional, em brados comparáveis ao condoreirismo romântico brasileiro, Honwana, de maneira muito diversa e silenciosa, nos fala, nos seus contos, a partir de um prisma que parece, à primeira vista, desqualificado e inoperante. A maioria das suas peças se amalgama por meio de uma visão infantil, de um olhar ingênuo ainda incapaz de uma decodificação ideológica, sempre filtrado pela perspectiva de um ser menor-de-idade - de uma criança, enfim. Não se trata, claro está, da mesma criança, mas sim de um ponto-de-vista infantil, mesmo quando, nos restantes contos, compareça um narrador mais adulto.

Criança ou adulto, o estatuto do narrador destes contos de Honwana é sempre o do eterno pequenino, já que o nosso autor procura implicar que, como colonizados, tais narradores se encontram a mercê das adversas coordenadas sociais vigentes, que buscam impedir que eles alcancem a maturidade social. O mesmo ocorre em relação aos seus personagens. Todos sofrem desta mesma carência, que é, para o caso, sempre um mal: o fato de se encontrarem em estado de interdição, o que os impede de crescerem moralmente. Claro está que tal atitude literária não passa de uma estratégia narrativa para que Honwana leve a cabo as mensagens que nos quer fazer comungar consigo.

⁵ CRAVEIRINHA, José. *Obra Poética*. Maputo: Direcção de Cultura, Universidade Eduardo Modlane, 2002.

É o caso do filho mais velho, único arrimo da família no conto “A Velhota”, cuja responsabilidade o obriga a se deixar desrespeitar como ser humano, a permitir ser ridicularizado e agredido. O mesmo ocorre em outro conto, em “Dina”, quando ultrajado na sua honra, o personagem se cala e engole, no vinho oferecido pela autoridade e seu oponente colonial - o próprio orgulho.

Como se vê, personagens e narradores se encontram, neste livro de Honwana, em regime de impasse completo. Se, por um lado, o exercício tático da covardia pode significar sabedoria e instinto de sobrevivência, por outro lado, aquele que é manso, como considera outro conto, o “Papá, cobra e eu”, morre um pouco a cada dia. Da mesma maneira, aquele que, não obedecendo à sensatez dolorosa da covardia, se arremete numa revolta solitária, não encontrará saída: ao cavalo doido dá-se um tiro e tudo acaba. De resto, qualquer comportamento de independência diante do colonizador, como ocorre em “Nhinguitimo”, é visto como diferença que tem de ser ceifada. Neste conto, Vírgula Oito, o personagem, cultiva um campo próprio de lavoura, o que lhe contempla um estatuto diferencial. Por isso mesmo, é caçado como inimigo feroz, considerado louco e, portanto, alvo da justiça colonial que lhe decreta a morte, com receio de que a doença contagie os outros colonizados.

Mas é no conto-título que a problemática espalhada pelas outras narrativas – a injustiça, a impotência, a miséria, a impossibilidade de expressão, o ditame de subserviência, a perseguição, o interdito e, enfim, todo o patético que se infiltra nessa situação deprimente do colonizado africano – vai explodir⁶. E, o que é pior, vai atingir de chofre o leitor, situando-o de propósito num limite quase insuportável – reação que o conto de Ondjaki há de recolher e constatar e explorar ficcionalmente para nós, leitores, nos mesmos termos narrativos utilizados por Honwana. E é, portanto, aqui, que o fio solto lançado por Honwana é recuperado por Ondjaki e entrançado para que a trama literária possa caminhar deixando exibir à tona a sua linhagem de origem.

O personagem principal do conto de Honwana, “Nós matamos o cão Tinhoso”, que, na sua ronda vagabunda e capenga pela pequena aldeia africana, guia o narrador-criança – é um velho cão empestado. Ele não sabe, mas é para si que se prepara e se dirige a mira que vai detonar o crime, visto que ele encerra a metáfora do colonizado, daquele que deve ser imolado. Por isso mesmo, a atmosfera do conto é absolutamente inquietante: a incapacidade central dada pelo cão, a sua confiança cega nos amigos, a ingenuidade, a atrofia dos seus

⁶ Levo aqui em consideração as discussões por mim arroladas em “A identidade de um certo olhar infantil”. *Les Littératures Africaines de Langue Portugaise*. Paris, Centre Culturel Portugais, 1985, pp. 363-366.

instintos, a cumplicidade que imagina ter com os pequenos amigos – tudo isso, armado pelas razões da ordem vigente, há de matá-lo. Assim, a esta incapacidade fundamental, que é patética, alia-se outra, a de Isaura, a quem, como já sublinhei, o conto de Ondjaki é dedicado.

Isaura é uma criança excepcional, maluquinha, amável, bondosa, tão inocente quanto o cão e percebe ainda menos que Tinhoso o ambiente hostil, muito embora se apresente como a sua protetora, dividindo com ele lanches, carinhos e segredos. Só tem lhe oferecido afeto, e há de lhe oferecer, tardiamente, apenas seus gritos de revolta no momento da execução do animal.

Em sua “idiotização” ingênua, ela encarna, com mais veemência ainda, a condição da mulher africana que, nos outros contos, em nível de enredo (e não apenas do ponto-de-vista), empresta a sua histórica inoperância cultural para melhor fixar a figura do colonizado africano – impotente diante do colonizador, inferiorizado e subserviente. Na sua condição de menina diminuída pela natureza, ela é ainda inferior às outras crianças que também não se apercebem do perigo que as ronda. E a perseguição é puramente narrativa: o cão não se esconde; o cão, idoso e avariado pelos anos, tem os instintos atrofiados e ora se conduz confiante atrás dos seus futuros algozes, meras crianças, ora tudo adivinha impedido de fugir.

O narrador do conto de Honwana, também menino, é dotado de uma incompetência muito semelhante à de Tinhoso e à de Isaura. Sua boa-fé, candura e o olhar infantil o constroem como uma personagem “deficiente”, ou melhor, excepcional, visto que, aquilo que ele é se exerce contra si mesmo e contra seus pares, pois que ele ignora as próprias limitações e a ausência de entendimento que o rege.

Os agenciadores do crime são o Senhor Administrador e seu coadjuvante, o Doutor da Veterinária. O assistente político e veterinário desempenha uma função ambígua de zelador de bichos e de controlador de caça. Muito astucioso, ele acaba canalizando o pendor lúdico da criança da escola contra o cão, invocando razões de higienização que, na verdade, são puramente de ordem ideológica, visto que o cão – assim mambembe, assim desprotegido, assim puído, assim marginal – não passa de metáfora dos colonizados. Deste modo, levar as crianças a matar o cão é endereçá-las a um suicídio inconsciente, a um morticínio, é fazê-las, alienadamente, oferecer-se em oferenda, em sacrifício ao colonizador. Trata-se de um rito de inteira subjugação a que as elas, na sua boa-fé e cegueira patética, não se dão conta.

É dessa maneira que o Doutor da Veterinária, insinuando que o cão exala mau cheiro, que tem chagas e é velho, que não passa de uma mancha negra e nojenta borrando o cenário da vila, acirra-lhes o instinto milenar de caçador. A sua justificativa é só uma: ele quer, “inocentemente”, dar apenas um prazer à malta: “eu sei que vocês gostam de dar uns tiritos de

vez em quando e eu não levo a mal”. Em contrapartida, o Tinhoso possui desde sempre uma importância desmedida para as crianças, encontrando-se imerso na lenda e no mito: conta-se que ele escapou da guerra e da bomba atômica; que percorreu uma distância monstra até chegar à vila; que ele é muito antigo: tem até um andar de carroça velha e sua cabeça faz balanço como a dos bois; seus olhos azuis, como os de uma pessoa, estão sempre dizendo um não sei quê. Mas o encarecimento da vítima torna ainda maior e mais altivo o carrasco. De maneira que aquilo que as crianças, convertidas em instrumentos de uma ordem superior estranha e arbitrária, hão de matar no cão, será a sua própria diferença, a sua própria identidade, que elas, como mestiças e negras, expõem aos olhos do imperialismo.

Tinhoso, por seu turno, as encara como aliadas, como seus iguais, e tenta inutilmente mostrar a sua cumplicidade, roçando com sofreguidão as pernas dos pequenos carrascos até segundos antes de eles se imolarem simbolicamente na morte do indefeso animal, quando o matam com suas SGs, seus 3As de calibre 12, seus 22 de um tiro. Nesta alta temperatura dramática paulatinamente patética, o conto vai se tornando simplesmente insuportável, irrespirável. Graças ao ponto de vista do narrador-criança, que de nada se apercebe ou desconfia – e graças à ausência de alguma interpolação mais criteriosa dada por outro ponto-de-vista – tudo transcorre num silêncio contundente, sem nenhum entrave, sem nenhuma suspeita, de maneira que a inocência da puerilidade só é rompida pelo estrondo dos tiros no cumprimento fiel da execução determinada pela ordem vigente.

Mas, a essa altura, a inquietação do leitor já caminhou do sobressalto para a impotência absoluta – pois que, como distante da situação, não lhe foi dado o direito de intervir. E resta-lhe apenas penitenciar-se por ter sido tão-só espectador de uma história que lhe permanecerá indelével para sempre, testemunha de um mundo que, a partir de então, nunca mais lhe será longínquo.

Ora, é essa impotência absoluta do leitor aquela que Ondjaki busca usar no conto que parodia o título de Honwana, e que já ostenta claramente em si a dor da leitura. Lembro que se intitula “Nós **choramos** pelo cão Tinhoso” – única reação que resta ao leitor de Honwana e que Ondjaki vai encarnar. Ora, nessa teia cultural e literária que me esforço por levantar, reparo que, de um lado, o moçambicano nos denuncia um crime, mas um crime de que seus personagens não se dão conta. E que, de outro, o angolano nos revela, através das mesmas estratégias narrativas do moçambicano, mas de maneira contrária, a compreensão absoluta do crime, ou seja: a decodificação de uma mensagem que não é apenas moçambicana e nem angolana – mas africana. E o ato literário se completa perfeitamente, pois, na interlocução entre o moçambicano e o angolano, o emissor ganha um receptor, ambos comungando do

mesmo entendimento e da mesma cumplicidade acerca das suas nações e identidades – acerca do mesmo e próprio continente.

Manipulando também um ponto-de-vista infantil, o narrador do conto de Ondjaki é um menino da oitava série que nos narra a reação da sua classe durante a leitura do conto de Honwana. Ele conhecia o conto de antigas salas de aula, mas só agora parece se aperceber certamente dos detalhes “que atrapalhavam uma pessoa só de ler ainda em leitura silenciosa”, como diz o menino, preparando, assim, o nosso coração para a leitura em voz alta, em voz pública que vai ocorrer, já então, na sala de aula do presente da narrativa, leitura que vai transcorrer de voz em voz, de aluno para aluno, até que ele, o narrador (o menino escolhido pela professora) termine a penosa tarefa, heroicamente, sem chorar. O que é um prêmio da parte da sua mestra, torna-se, então, para o narrador-menino, um enorme castigo, muito embora constitua uma verdadeira prova de resistência.

Assim, aparentemente, o conto de Ondjaki não avança em relação ao conto de Honwana. Não avança ideologicamente, afinal, porque as crianças, dando-se conta, agora, do crime perpetrado, se encontram de novo indefesas, à mercê apenas dos seus sentimentos – é o que se pode refletir de imediato. A recepção do conto de Honwana (que, como frisei, é pública por parte dos personagens de Ondjaki) parece apenas emocional e destacada de quaisquer laivos ideológicos. Todavia, um desvio na narração de Ondjaki, nos adverte para um compreensão muito mais enviesada e profunda que, todavia, pode nos escapar. Refiro-me ao fato de o narrador sublinhar que, naquela altura dos seus estudos, as crianças tinham todas um apelido, uma alcunha de “estiga violenta”, (de ridicularização violenta) e que muitas dessas alcunhas vinham de nomes de animais.

O narrador, entretanto, não cita todos os apelidos. Compraz-se apenas em enumerar alguns: Serpente, Cabrito, Pacaça, Barata-da-Sibéria, Joana Voa-Voa, Gazela e Jacó. Dentre tantos, também há outras alcunhas: há o Etê, o Scubidu e o... Agostinho Neto. E já aqui, uma nova janela se abre nesta narrativa, que descerra agora nova citação para além da de Honwana.

Agostinho Neto, como se sabe, foi poeta e médico angolano, e o primeiro presidente da república angolana após o 25 de Abril. Foi combatente e fundador do MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola) e importantíssimo poeta dessa primeira hora angolana – a da poesia insubmissa, da oposição ao colonialismo, poesia de teor semelhante à que desempenhou Craveirinha em Moçambique. Trata-se de um expressivo representante da poesia de incitação nacional à liberdade africana e, já agora, da parte de Angola.

Como os outros que venho citando, também Agostinho Neto foi preso diversas vezes: em 1951, em 1955, em 1957, tendo sido nesta época conhecido como o Prisioneiro Político do Ano, pela Anistia Internacional. Por ele, e contra a sua prisão e mudez involuntária, lutaram filósofos e escritores importantes de então tais como Sartre, Simone de Beauvoir, Mauriac, Aragon, Nicolás Guillén, Diego Rivera. Como afirma ele mesmo

Um comboio
subindo de difícil vale africano
chia que chia
lento e carregado

Grita e grita

quem esforçou não perdeu
mas ainda não ganhou.

Quero citar, além deste, outro poema que manuseia as questões que aqui enfoco, publicado apenas em 1976, e intitulado “Depressa”:

Acabemos com esta mornez de palavras e gestos
e sorrisos escondidos atrás de capas de livros
e o resignado gesto bíblico
de oferecer a outra face

Inicie-se a ação vigorosa máscula inteligente
que responda dente por dente olho por olho
homem por homem

venha a ação vigorosa
do exército popular pela libertação dos homens
venham os furacões romper esta passividade

Soltem-se em catadupas as torrentes
vibrem em desgraças as florestas
venham temporais que arranquem as árvores pela raiz
e esmaguem tronco contra tronco
e vindimem folhagens e frutos
para derramar a seiva e os sucos sobre a terra úmida
e esborrache o inimigo sobre a terra pura
para que a maldade das suas vísceras
fique para sempre aí plantada
como monumentos eternos dos monstros
a serem escarnecidos e amaldiçoados por gerações
pelo povo martirizado durante cinco séculos.⁷

Tal chamamento não diz respeito apenas ao levante revolucionário de fato, mas é resposta aos vinte ou trinta mil angolanos mortos durante a guerra colonial; resposta às atrocidades do imperialismo comprovadas por fotos em que soldados portugueses comemoram o final de uma batalha tendo a cabeça de um negro levantada num pau de

⁷ NETO, Agostinho. *Sagrada Esperança*. Lisboa: Sá da Costa, 1974.

bandeira; resposta às torturas mais dilacerantes como a de esmagamento vivo dos colonizados por tanques de guerra portugueses. Mas não só. É uma incitação aos escritores, aos sorrisos escondidos atrás das capas dos livros, às meias-palavras, à resignação e ao altruísmo, tal como o poema aponta com clareza.

É possível que a delicadeza e discrição ideológica do livro de Honwana, onde, como já referi, tudo se passa em terrífico silêncio – fossem visadas por esses versos entre tantas outras. Difícil saber, mas o fato é que Ondjaki inclui esse nome assim tão gritante e poderoso, tão gratificante para a nação angolana, como uma das alcunhas dadas às crianças da sala de aula, crianças que estão lendo, neste momento, o conto de Honwana. Também reparo que a citação dos apelidos das crianças do conto de Ondjaki se encerra em Scubidu. E percebo, mais uma vez, que, não por acaso, Scubidu (Scooby-doo) é um... cachorro – se bem que nem um pouco... sarnento.

Ora, sem fantasiar, mas seguindo as implicações espalhadas nessa narrativa, não é difícil concluir que Ondjaki elabora uma leitura responsável e compreensiva do conto de Honwana – uma leitura em voz alta, que quebra o silêncio original do conto – e que o traduz para nós, leitores, exibindo em lágrimas aquilo que o moçambicano demonstrara surda e discretamente. Ou seja: dando a público aquilo que até então parecia privado e censurado.

Observo que a metáfora do cão Tinhoso em Honwana é a mesma em Ondjaki. Tanto as crianças quanto o cão são “animais”, pertencem à mesma espécie: elas acabam sacrificando a si mesmas quando perpetram o crime de atirar em Tinhoso. Só que neste último conto, ao contrário do original, elas se dão conta disso – e choram. Todavia, tão indefesas quanto as suas colegas moçambicanas do conto de Honwana, as angolanas apenas choram – mas, para o caso, já é muito!

Chorar, no entanto, **pelo** cão Tinhoso, como diz o título do conto de Ondjaki, é ir mais longe: é tomar consciência, pelo menos sentimentalmente, da injustiça e da impotência a que estavam submetidas. É chorar também por aquela anterior linhagem de crianças que não possuía (e não podia possuir), como esta, uma atitude crítica diante da realidade – passo que leva os atuais leitores, os do tempo de Ondjaki, muito mais adiante do que aqueles de Honwana – porém (e este dado é fundamental!), graças a Honwana.

E é assim que, também nesta interlocução literária, uma geração dialoga com outra apontando a proeminência do aprendizado que recebeu da anterior. Daí que, tanto quanto as palavras, as obras literárias possuam lastros que permitem que elas sejam, a cada estirpe, vasculhadas, a fim de serem redescobertas e atualizadas por seus leitores.

Para além desta versão, o volume de Ondjaki é precioso na armação do tecido africano que tento estender para a nossa contemplação. Em seguimento aos contos e encerrando a obra, comparece, ao final deste volume, um título deste naipe: “Para tingir a escrita de brilhos lentos e silenciosos (troca de cartas)” – qualificações que de novo remetem à escrita de Honwana.

E nos damos conta de que se trata, deveras, de uma amostra epistolográfica. Lêem-se, ali, a transcrição de uma carta de Ondjaki à sua conterrânea Paula Tavares e a transcrição da resposta dela ao contista. A carta dele para ela quer ser apenas uma maneira de inventar o silêncio (como se salienta), necessário a quem encerrou a escrita de um livro; silêncio que é uma maneira de ir para o sul (lugar que lhes parece emblemático e primordial) e para a infância (que é dita “ponto cardeal eternamente possível”). Como se percebe, o livro de Honwana ainda repercute aqui. Estar em silêncio, em quietude, é, para Ondjaki, uma maneira de, deitado na areia, “deixar-se ser trespassado pelas lesmas, saltitado por gafanhotos, aterrizado por helibélulas, sonhado por andorinhas, revisitado por falésias” – em estado, portanto, puramente telúrico. Nesse preciso silêncio, Ondjaki aguarda a resposta dela.

E Paula Tavares responde. Pra já, ressalta o tratamento da poetisa para designar o amigo: “meu muito e ainda menino” – veja-se nessa fórmula carinhosa como ela reconhece e estica para Ondjaki a semântica do livro de Honwana, traduzindo-a agora nesse gesto de ternura e cumplicidade. Tanto quanto para ele, a localização geográfica de Paula também é sempre “um certo sul”, lugar que não mais existe e que “ainda bem que o acabas de contar em livro”, porque só assim as pessoas ainda podem se lembrar de que tudo isso foi verdade um dia, e que foi nessa cidade que todos cresceram:

Cidade que se transforma do dia para a noite em cidades diferentes e outras e outras. Não, a figura daquelas bonecas que se abrem para revelar uma mais pequena e ainda mais uma e uma até ao infinito não serve a Luanda: cada cidade nova transborda da primeira, cerca-a de estranhas fronteiras com os seus mundos de ninguém e as suas línguas próprias tão suaves e sedutoras que nos habituámos a ouvir sem pensar nas mensagens, nos avisos à navegação e nos sinais. Assim se abriram janelas e fecharam portas para sempre. A surdez é uma coisa que acontece mesmo aos de bom ouvido.

Ana Paula louva em Ondjaki o fato de ele ter preservado em si a criança e o antigamente, o passado e as palavras limpas, a recuperação das coisas e das buganvílias e das acácias. E conclui sua carta-resposta com este achado perfeito: o livro dele dá conta de como crescem em segredo as crianças. Repare-se como então ela explicita o que deveras o livro dele exhibe: que as crianças de Honwana cresceram – em segredo – dentro das crianças de Ondjaki, que por isso puderam chorar pelo cão Tinhoso...

Ora, é esse antigamente, essas origens que se esgarçam nos tempos de agora e que se perdem nessa Angola irreconhecível de hoje, que os olhos atentos de Paula Tavares e as suas palavras límpidas se empenham em fazer rediviver na sua poética. Também ela busca o tempo das cerimônias, dos provérbios, dos óleos puros, das laranjas, das sandálias do amado, dos preceitos, das colheitas. Das colheitas que imitam teluricamente o ciclo feminino, marcadas pelo número mágico de 28 dias, os mesmos do ciclo menstrual, como leio neste seu poema de *Ritos de passagem* (1985), que mantém o título de “Colheitas”:

De dez em dez anos
cada círculo
completa sobre si mesmo
uma viagem
nasce-se, brota-se do chão
e dez anos depois o primeiro
forma-se espera e cai
por gravidade
ao vigésimo oitavo dia

entre dez e dez anos
prepara-se
para a semente
a terra
aos vinte surge
o arado
a chuva
o sorriso
ALGUNS DEZ ANOS DEPOIS
ESPERA-SE O FIM
de vinte e oito em
vinte e oito dias⁸

O motivo cíclico, a presença da semente, do arado, da chuva, a atuação mítica e primitiva de sulcar a terra, de penetrá-la, lembra uma cultura que reconhece na mulher a senhora da fertilidade, a deusa da terra. De maneira que a vida da agricultura que Ana Paula preserva se baseia ainda nesse ritmo feminino de plantar e colher, como também de conhecer a sua decrepitude, seguindo a tabela mágica dos dez em dez anos, onde cada mês possui sempre os 28 dias do ciclo menstrual feminino.

Aliás, tudo o que diz respeito à terra, na poética de Paula Tavares, se associa ao feminino e à união mítica entre o céu e a terra, entre o homem e a mulher. O que atesta uma cultura dos primórdios, da infância não contaminada da humanidade. Cito, aqui, um poema que me parece emblemático dessa união, e que se intitula “Cerimônia secreta”:

⁸ TAVARES, Ana Paula. *Ritos de Passagem*. Luanda: União dos Escritores Angolanos, 1985.

Decidiram transformar
o mamoeiro macho em fêmea

prepararam cuidadosamente
a terra à volta
exorcizaram o vento
e
com água sagrada da chuva
retiraram-lhe a máscara

pintaram-no em círculos
com
tacula
barro branco
sangue...

Entoaram cantos breves
enquanto um grande falo
fertilizava o espaço aberto
a sete palmos da raiz.

Aqui, fala-se em cerimônia, em máscara, em mutações do macho em fêmea, em sangue, em fertilização, em sagrado, em círculo – símbolos primevos das culturas, que Paula Tavares busca preservar através da sua poesia, símbolos dos antigamentos, da infância intocável do seu mundo. Ao mesmo tempo em que ensina um preceito, explicita um exemplo importante da agricultura local: a transformação da árvore infrutífera e maninha, em árvore produtora de frutos. É a conversão do mamoeiro macho em fêmea.

No mesmo livro citado, há toda uma sucessão de etapas da colheita aproximadas à mulher e à vida sexual. São frutos que ali desfilam, tais como a abóbora, o maboque, a anona, o mirangolo, a nocha, a nêspira, o mamão, a manga. “A abóbora menina” é dita por Paula Tavares gentil, vacuda e gordinha, “de segredos bem escondidos”, e tudo o que esta procura é ser terra: então, ganha um ventre redondo, porque nela deságuam todos os rapazes:

Tão gentil de distante, tão macia aos olhos
vacuda, gordinha,
de segredos bem escondidos

estende-se à distância
procurando ser terra
quem sabe possa
acontecer o milagre:

folhinhas verdes
flor amarela
ventre redondo

depois é só esperar
nela desaguam todos os rapazes.

O maboque ou massala, cuja forma remete aos seios femininos, se dá a conhecer como a fruta capaz de resolver problemas difíceis da libido. “A anona”, próxima à nossa pinha, possui seus mil caroços e não passa de um pequeno útero verde:

Tem mil e quarenta e cinco
caroços
cada um com uma circunferência
à volta
agrupam-se todos
(arrumadinha)
no pequeno útero verde
da casca

Já o mirangolo, que lembra pelo formato a nossa jabuticaba, mas que parece ter gosto mais ácido, é concebido na sua poesia como um testículo adolescente e purpurino que, transformado em geléia real, ilumina as mulheres. A nocha, cuja forma lembra a do nosso pêssogo, e cujo caroço, entretanto, é degustável, esconde muito tímida o cerne encantado. A nêspira é uma

Doce rapariguinha-de-brincos
amarelece o sonho
deixa que o orvalho
de manso
lhe arrepie a pele
SABE A POUCO.

Como as mulheres, a nêspira ocupa um espaço minguado. Também o mamão não escapa a este selo de gênero: ele se entrega ao olhar de Paula Tavares como a vagina semanal, frágil, como o lugar onde se alargam as sedes e onde cresce o vazio insondável. Já a manga comparece aqui como a fruta do paraíso, ocupando o lugar da maçã do *Gênesis*. O ato de comê-la remete aos passos do ritual amoroso que tem início pelo desnudamento:

as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como se de mantos se tratasse
a fim de alcançar o seu morno coração.

De resto, é o vincado cheiro da manga que, numa urgência de cio, guia os meninos ao encontro da fruta: eles a localizam pelo faro. Leio o poema de igual título:

Fruta do paraíso
companheira dos deuses
as mãos
tiram-lhe a pele
dúctil
como, se, de mantos

se tratasse
surge a carne chegadinha
fio a fio
ao coração:
leve
morno
mastigável
o cheiro permanece
para que a encontrem
os meninos
pelo faro.

Se a mulher é corpo lavrado, trigo ou joio, milho, ela é, antes de tudo, ventre semeado, como se lê no poema “Mukai”, cuja tradução para o português é “mulher”. Graças à semeadura masculina, ela se converte numa estranha árvore de filhos, cujos

cordões do tempo
atravessam-lhe as pernas
e fazem a ligação terra.

Vejo que, aqui, as aproximações íntimas entre a mulher e a terra ficam absolutamente esclarecidas, pois que as pernas da mulher, suas veias, estabelecem uma ligação de seiva de árvore com a terra, onde se enraízam. Na poética de Paula Tavares, onde a semente da infância está viva, tanto quanto em Ondjaki, quero mostrar como as laranjas, na sua simbólica de frutos da terra-mulher, agem no seu poema, por meio do odor, do sabor, da forma, como lastro para a memória de eras inesquecíveis de delícias a serem jamais olvidadas. Refiro-me à época da chegada do amado, do anúncio do regresso, do gosto puro do amor. Este é o poema sem título de *O lago da lua* (1999):

O meu amado chega e enquanto despe as sandálias de couro
marca com o seu perfume as fronteiras do meu quarto.
Solta a mão e cria barcos sem rumo no meu corpo.
Planta árvores de seiva e folhas.
Dorme sobre o cansaço
embalado pelo momento breve da esperança.
Traz-me laranjas. Divide comigo os intervalos da vida.
Depois parte.
.....
Deixa perdidas como um sonho as belas sandálias de couro.⁹

As sandálias de Paula Tavares, as deixadas pelo amado, perdidas no quarto dela, parecem traçar mais um liame com a carta que Ondjaki lhe escreve, quando designa o livro recém-composto como um “caos de palavras”, como um “mapa, bússola e onkhako/ para

⁹ TAVARES, Paula. *O lago da lua*. Lisboa: Editorial Caminho, 1999. Os poemas deste livro são citados a partir da edição da *Antologia da Nova Poesia Angolana (1985-2000)*, seleção e prefácio de Francisco Soares (Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2001).

Numa palestra de 2007, na Cátedra Jorge de Sena (Rio de Janeiro, UFRJ), discorri sobre a obra de Paula Tavares num texto intitulado “Os frutos tropicais do feminino: Adélia Prado e Paula Tavares”.

saber sair deste certo sul”. Lembro que onkhako é, em língua nativa (como se lê no glossário que acompanha *Os da minha rua*), também... “sandálias”.

Trançando o couro das sandálias e das linhagens literárias entre Honwana, Craveirinha, Ondjaki, Agostinho Neto, Ana Paula Tavares, acabei por fazer uma andança (se bem que a pé corrido e desajeitado) pelas plagas do feminino na literatura angolana. Nessa picada, convido o leitor a deambular, por último, pela obra de mais duas outras poetisas: uma angolana, a Chó do Guri, e a outra de São Tomé e Príncipe, Conceição Lima.

Chó do Guri, nascida em Angola em 1959 (mais nova 7 anos que Paula Tavares, que é de 1952), é detentora do Prêmio Palop do Instituto Marquês de Valle Flor, de Portugal, pelo seu romance *Chiquito da Camuxiba*¹⁰ (2000), onde narra ficcionalmente as suas origens diferenciais: a escritora é filha da união entre mãe angolana e pai alemão. Aliás, sei o quanto essa história exigiu dela uma tomada de identidade que transparece, portanto, no seu nome, no pseudônimo com que é conhecida como romancista e poetisa (que significa mais ou menos algo como “aquela que não tem nome”). Dela, trago aqui dois poemas: o primeiro se chama “História”:

Minha mãe:
Uma vaca vadia
Meu pai:
Um touro aturdido.
Eu sou uma história
De um país invadido.

Nem é preciso comentar o quanto é lancinante para o leitor a emissão desses poucos versos que narram não apenas o nascimento de uma mulher, mas a história de um país invadido que é Angola, tanto quanto essa mulher. O outro poema, que segue nesta mesma direção, chama-se “Sou cruzada”:

Sou cruzada.
Ponto de exclamação
Não conheço a outra nação
A não ser a minha amada
Que trago no coração

Não são meus, os mares por onde viajo
Mas todos os rios são meus
A minha foz é o Kwanza
Que desagua no mar dos oceanos
Com que me cruzaram

¹⁰ Lisboa: Ed. Colibri, 2006. As citações seguintes encontram-se numa amostragem da obra inédita de Chó do Guri em *Travessias. Poesia Contemporânea em Língua Portuguesa* n. 2 (*Revista Camoniana*, vol. 18, 3ª. Série. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005).

Não tenho cantares nem tradições
Identifico-me por reticências
No cruzamento de culturas desconhecidas
Onde me arrasto à procura de identidade

Sou cruzada, bem sei!
Trago na voz o mundo
De paz amor e liberdade
No meu ponto de interrogação

Ainda me pedem tristeza! Porquê??
Não sou culpada!

O poema, tão marcadamente doloroso quanto o anterior, fala da mesma dilaceração produzida pelo cruzamento (até onde se trata de uma difícil Cruzada na demanda de uma identidade?!) que se impõe como um ponto de interrogação na existência dessa voz poética. Sua identidade resulta dessa miscigenação de impossível discernimento, visto que é um entrelugar o espaço que esse sujeito poético ocupa. De um lado, os mares, de outro os rios; de um lado uma pátria desconhecida, de outro, uma pátria inventada e amada; de um lado, a ausência de tradições, culturas desconhecidas, de outro a busca do que se é numa região não só geográfica, mas social e psicológica; de um lado, reticências, de outro, interrogações. O entrelugar, o intervalo em que vive, chama como um ímã a tristeza e a culpa, além do mais.

No poema de Chó do Guri, um nome nativo transparece: trata-se de Kwanza. Ora, Kwanza é o principal rio de Angola, e deságua no Oceano Atlântico, para onde vai-se para a Europa e para o país que decreta o seu entrelugar. É, ao mesmo tempo, a moeda corrente de Angola. E é, ao mesmo tempo, um rito de descanso que compreende o respeito e a celebração da comunidade, das crianças e da vida. Implicando num tempo dedicado à reunião da família e dos amigos, à reverência ao criador e à criação, numa comemoração do passado, numa cerimônia de respeito e honra aos antepassados, aos anciãos e à cultura. Também lembro que, na origem, a palavra Kwanza significa “o primeiro”, “o início”, “os primeiros frutos” – e daí a ironia amarga que exala no contexto deste poema da angolana cruzada.

E já agora, com tal carga simbólica, posso lê-lo melhor: o Kwanza, que é origem, que é respeito às origens e aos antepassados, que compreende paz e comunidade, é para ela, não um início, mas um fim, uma “foz”, o final de um processo, o término de um percurso...

A santomense Conceição Lima, hoje habitante da Inglaterra, onde vive desde que foi estudar no King's College de Londres, especialista que se tornou em Estudos Africanos e em Governos e Políticas de África – é também tradutora dos serviços de língua portuguesa para a BBC. Nascida em Santana, Ilha de São Tomé e Príncipe, em 1961, portanto mais nova que

Paula Tavares e Chó do Guri, Conceição Lima é autora de *O útero da casa*, poemas publicados em 2004, e de *A dolorosa raiz do Micondó*, também volume de poemas, publicado em 2006¹¹.

Se a poesia de Chó do Guri mostra uma dilacerada busca de identidade, a de Conceição Lima proclama conhecer perfeitamente bem qual é a sua, muito embora sofra de uma profunda orfandade. Tentando, como Paula Tavares, recuperar as origens esquecidas ou interditas, repletas de preceitos, cerimônias, lendas, mágicas, preces, sortilégios – a poesia de Conceição Lima vai, por meio da invocação desses primórdios, exibindo os seus buracos, as suas perdas, os entraves daqueles da sua raça, a fragmentação e a ocupação indevida do seu país, subentendida em cada verso que funciona como empenhada alavanca para que a memória salte viva a cada instante para o leitor esquecido.

Ilustro bem esta tendência da sua poesia, por meio de um trecho do poema intitulado “Zálima Gabom”, que é dedicado à “memória de Katona, Aiúpa Grande e Aiúpa Pequeno e à Makolé”, e que diz assim:

Falo destes mortos como da casa, o pôr do sol, o curso d'água.
São tangíveis com suas pupilas de cadáveres sem cova
a patética sombra, seus ossos sem rumo e sem abrigo
e uma longa, centenária, resignada fúria.

Por isso não os confundo com outros mortos.

Porque eles vêm e vão mas não partem
Eles vêm e vão mas não morrem.

Permanecem e passeiam com passos tristes
que assombram o barro dos quintais
e arrastam a indignidade da sua vida e sua morte
pelo ermo dos caminhos com um peso de grilhões.

Às vezes, sentados sob as árvores, vergam a cabeça e choram.

Erguem-se depois e marcham com passos de guerrilha
Não abafem o choro das crianças, não fujam.

Os mortos estão presentes, o passado não se vai. Faz parte do tempo e da natureza, faz parte da vida; é como aquilo que morre com a noite mas regressa com o dia, como o sol, como a noite, como a manhã, enfim, como as coisas que habitam permanentemente a existência. Esta atividade, a de reter o tempo, de segurar a memória, de dividi-la pela comunidade para que a dilaceração não volte a ocorrer, é ofício do poeta. Também faz parte

¹¹ *O útero da casa*. Lisboa: Editorial Caminho 2004; *A dolorosa raiz do micondó*. Lisboa: Editorial Caminho, 2006.

da sua tarefa indicar caminhos, corrigir o movimento do vento. Eis como Conceição Lima se pensa em “A mão do poeta”:

O poeta, é sabido, conhece
o sentido da sua mão
e perdoa a bizzarria
de crescer sozinha
com o impulso da ave
ou o fermento do pão

Porque ele sabe que a mão
o prende à raiz do chão
onde o rigor do seu `não!`
varre da casa a podridão

Por isso, se o poeta à praça traz
seus dentes caídos, a face desfeita
é para perscrutar no mastro
o pano que drapeja
e corrigir com a mão
a direcção do vento.

Por isso mesmo, o poeta não toma apenas as dores dos seus, mas também a daqueles que, como os seus, sofrem a injustiça, a tirania, o massacre do poder mais alto. Chamo a atenção porque o poema a seguir remete ao Massacre de Jenin, ocorrido em 2002, na Cisjordânia. Trata-se de uma batalha desigual entre os foguetes israelitas e os modestos palestinos ocupantes das casas bombardeadas que, em seguida, foram removidas – tanto quanto os destroços das casas e tanto quanto os pedaços irreconhecíveis de homens, mulheres e crianças – pelos tratores de esteira das forças vencedoras, que pretendiam esconder do mundo o morticínio aviltante.

São muito semelhantes a este massacre os já comentados impostos aos africanos pelos portugueses, e referidos por Agostinho Neto no poema citado, de maneira que, como se vê, esta peça de Conceição Lima, remetendo-se a um fato recente e conhecido do mundo, acaba espelhando para nós aquilo que o imperialismo português pretendeu esconder da opinião pública e do mundo durante os árduos tempos das guerras coloniais. Eis o poema intitulado “Jenin”:

Os bulldozers partem sem fanfarras.
Arrastam na poeira as tiras das sandálias
e o pavor nas asas das galinhas
No seu rasto agonizam as palavras
e o bíblico rosto das oliveiras

O fêmur que perfura os escombros
está morto, não tem nome
É uma estaca de marfim
que brilha
amargamente na terra de Jenin

Amanhece em Berlim, outro lugar
Não na Libéria ou nos fields de Freetown
Não no refúgio de Jenin ou em redor de mim.

Como se estampa, o massacre de Jenin é aproximado às disputas de poder na Libéria, à ausência de direitos humanos da prisão ironicamente denominada cidade livre, Freetown, na Serra Leoa, assim como no seu país, São Tomé e Príncipe, e, de maneira geral, à África colonizada pelos portugueses.

Mas não quero encerrar este texto com uma visão assim dolorosa da África, visto que, se a memória se infiltra por esses poemas para lembrar o que houve, ela também tem o poder de ser a guardiã de um futuro que Conceição Lima faz palpitar no próprio título da sua primeira obra, o útero da casa, e que se expande pelo título do seu segundo livro que, muito embora ainda sofredamente, remete às raízes. Para tanto, transcrevo o poema seguinte, para dar por findas estas deambulações por terras e culturas africanas de expressão portuguesa. O título do poema significa “lenda” em português, mas é uma invocação ao tempo novo, ao nascimento, à recuperação da vida:

Sóya

Há-de nascer de novo o micondó –
belo, imperfeito, no centro do quintal.
À meia-noite, quando as bruxas
povoarem okás milenários
e o kukuku piar pela última vez
na junção dos caminhos.

Sobre as cinzas, contra o vento
balarão ao amanhecer
ervas e fetos e uma flor de sangue.

Rebentos de milho hão-de nutrir
as gengivas dos velhos
e não mais sonharão as crianças
com gatos pretos e águas turvas
porque a força do marapião
terá voltado para confrontar o mal.

Lianas abraçarão na curva do rio
a insónia dos mortos
quando a primeira mulher
lavar as tranças no leito ressuscitado.

Reabitaremos a casa, nossa intacta morada!

Ainda que o desejo de vida futura, de reabilitação da casa, da construção da morada intacta e indestrutível da memória – infensa à demolição – seja um desejo lendário, situado ainda na zona do utopia e dos sonhos futuros (como nos alerta o título), ainda assim, o poema

conforta e exprime a crença na redenção de uma nacionalidade, de uma identidade perdida, visto que se erige como uma construção dessa mesma casa.

O micondó, vocábulo que está no título da derradeira obra de Conceição Lima – *A dolorosa raiz do micondó* – é, para que se saiba, uma árvore tipicamente africana, o baobá. As lendas contam que esta árvore espelha nos seus galhos e tronco as próprias raízes que a geram e que se encontram ocultas debaixo da terra. Daí que olhando-a à superfície é possível conhecer o trajeto e o desenho das suas raízes. No caso de Conceição Lima, este olhar torna possível saber se essas raízes são ou não aflitivas.

A cultura primordial, com suas magias, bruxas e preceitos, alimenta essa árvore e esse poema: o oká é também uma árvore, a mafumeira, associada no imaginário popular a forças maléficas, para cuja copa as bruxas desertam à meia-noite, segundo uma crença popular. O kukuku é a coruja. Pois bem; se o baobá há de nascer (mercê dessa magia, que também inclui a encruzilha – “a junção dos caminhos”) num *quintal* – é porque ele semantiza a futura ou esperada presença de uma casa. Se há quintal é porque há ou haverá casa. De maneira que um verdadeiro maná ocorrerá a seguir a tais sortilégios: ervas, fetos, flores de sangue, rebentos de milho e apaziguamentos, visto que as crianças não serão mais assustadas, visto que a força do “marapião” voltou para confrontar o mal.

Reparo que o marapião é aqui a metáfora para o baobá, já que ele se investe de forças exorcizantes, de propriedades de proteção aos habitantes dessa morada. As lianas e os cipós amarrarão a insônia dos mortos na curva do rio no momento em que a primeira mulher lavar as tranças no leito ressuscitado – ritual de fertilidade e de renascimento.

Deste modo, com a invocação das forças ancestrais da cultura primordial, a casa de Conceição Lima, aquela que ainda está depositada e enraizada na memória dolorosa, dela e dos outros que venho aqui nomeando (Ondjaki, Paula Tavares, Chó do Guri – naquilo que recolhem da literatura anterior e das suas origens autóctones) – há de renascer. Só assim a Casa Africana afincará suas raízes na terra em que se reconhece.